

ARTIGO

# A ironia romântica e a educação do olhar: uma reflexão sobre a obra de José Saramago

Romantic irony and the education of the gaze:  
a reflection on José Saramago's works

Shirley de Souza Gomes Carreira 

Universidade do Estado do Rio de Janeiro. São Gonçalo, RJ, Brasil  
E-mail: shirleysgcarr@gmail.com

**RESUMO:** Este artigo propõe uma reflexão sobre a ironia em obras de José Saramago, não apenas como estratégia retórica, mas principalmente como ironia romântica. Desde *Memorial do Convento*, Saramago teceu um elo entre as intrusões dos seus narradores e um projeto subliminar de educação do olhar que veio a se revelar explicitamente por meio da epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*. Ao usar ostensivamente o discurso irônico que David Muecke (1995) categoriza como instâncias de ironia situacional e ironia verbal, Saramago aponta para “valores éticos [que] nascem entranhados no valor estético” (GRAÇA *apud* JAMES, 1995, p.11); valores que continuam a interpelar o passado e o presente. Assim, o artigo propõe a análise do *ethos* irônico que se manifesta nos romances de Saramago como presentificação da mundividência do autor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ironia Romântica, Saramago, Educação do Olhar.

**ABSTRACT:** This article proposes a reflection on irony in José Saramago's works, not only as a rhetorical strategy, but mainly as a romantic irony. Since *Baltasar and Blimunda*, Saramago has woven a link between the intrusions of his narrators and a subliminal project of education of the gaze that came to be revealed explicitly through the epigraph of *Blindness*. By ostensibly using the ironic discourse that David Muecke (1995) categorizes as instances of situational and verbal irony, Saramago points to “ethical values [that] are born ingrained in aesthetic value” (GRAÇA *apud* JAMES, 1995, p.11); values that continue to question the past and the present. Thus, the article proposes the analysis of the ironic *ethos* that manifests itself in Saramago's novels as the presentification of the author's worldview.

**KEYWORDS:** Romantic Irony, Saramago, Education of the Gaze.

## COMO CITAR

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. A ironia romântica e a educação do olhar: uma reflexão sobre a obra de José Saramago. *Revista da Anpoll*, v.53, n.3, p. 54-64, 2022. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v53i3.1804>



## Introdução

Em um ensaio publicado em 1988 no Brasil, Saramago negou a distinção entre o autor empírico e o narrador, contrariando, assim, um dos princípios da narratologia, além de abrir espaço para uma longa discussão sobre um “jogo pedagógico” que se, por um lado, leva o leitor a aceitar “voluntária e prazerosamente [...] a perspectiva político-ideológica tanto do narrador principal quanto da instância autorial” (LEPECKI, 1988, p. 89), por outro, se opõe à percepção contemporânea da obra literária “plurissignificativa, ‘aberta’ à participação do leitor na construção de sentidos” (PINTO, 2009, p. 3).

O fato é que o uso da ironia é uma característica marcante da obra de Saramago, não só como estratégia retórica, mas principalmente como ironia romântica, termo advindo do romantismo alemão, mais objetivamente dos fragmentos de Friedrich Schlegel (1971), que introduziu o estudo filosófico da ironia na análise literária. Ao explicar sua teoria, Schlegel, citado por Muecke (1995, p.40), afirmou que “a ironia é a análise da tese e da antítese”, “a forma do paradoxo”. Embora tenha primeiro surgido como teoria, na prática, a ironia romântica consiste na autorreflexividade do texto, que expõe a ficcionalidade do produto estético, conforme sinaliza Karin Volobuef:

[...] a ironia romântica [...] não se esgota na mera interrupção do fluxo narrativo com o narrador dirigindo-se ao leitor. É, muito além disso, um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura – um processo do qual o leitor forçosamente participa. Essa participação é alcançada na medida em que o escritor destrói a ilusão de verossimilhança e desnuda o caráter ficcional da narrativa, chamando a atenção do leitor para como o texto foi construído. (VOLOBUEF, 1998, p. 99)

Em “José Saramago e a poética da narrativa: uma ordem por decifrar”, Carlos Reis afirma que Saramago “é um dos escritores do nosso tempo em quem mais intensa e às vezes provocatoriamente lemos um pensamento sobre a narrativa”; provocações que correspondem “a um desafio cultivado pelo *ethos* pós-modernista: questionar e até parodiar a teoria, por vezes em contexto metaficcional e em ritmo de desconstrução de conceitos e de rotinas narrativas aparentemente estáveis” (REIS, 2019).

Pensando nessa ruptura de distinção entre narrador e autor que Saramago defendia como uma provocação do autor em consonância com uma perspectiva pós-moderna, propomos, neste breve texto, uma leitura do entrelaçamento da ironia romântica e um projeto subliminar de educação do olhar, que se desenvolve na primeira fase da sua escrita romanesca e eclode com mais evidência na epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”.

Ressaltamos que o que denominamos educação do olhar não implica uma intenção pedagógica que impõe uma ótica fechada, mas, sim, uma provocação ao leitor que resulta em respostas, positivas ou negativas, promovendo, de um modo ou de outro, uma reflexão sobre a maneira de ver o mundo.

Para corroborar nossa perspectiva de análise, voltamo-nos para o posicionamento de Linda Hutcheon (1994) em *Irony's edge*, onde a autora enfatiza o processo de transferência do ponto de vista do ironista para o do decodificador ou intérprete. Para Hutcheon a ironia ocorre no espaço entre o “dito” e o “não dito” e o seu significado é inclusivo e relacional, estabelecendo

as bases sobre as quais o significado da ironia será inferido. Assim, cabe a quem interpreta decidir se a elocução é irônica ou não, bem como os sentidos que ela pode ter.

Em sua reflexão sobre a ótica pós-moderna, Hutcheon (1991, p.84) já argumentava que o questionamento de um conceito é uma indagação acerca da sua relação com a experiência.

A nossa proposta pauta-se na crença de que a função primordial da metaficção reside na possibilidade de reflexão que oferece ao leitor, pois, como aprendemos através da máxima de Hebbel, “numa obra de arte o intelecto faz perguntas; não as responde” (*apud* MERQUIOR, 1980, p.41.). Essa parece ser também a perspectiva de Reis no excerto a seguir:

a poética saramaguiana não é (nem poderia ser) um normativo fechado, com intuito prescritivo e ancorado numa conceptualização teórica que, aliás, não cabe ao escritor. Além disso, a poética saramaguiana expressa-se, não raras vezes, sob o signo daquele impulso paródico, desconstrutivo e descanonizador que é uma das marcas de água da identidade literária do escritor (REIS, 2019).

Assim, a apropriação das estratégias típicas da ironia romântica nos romances de Saramago dá-se no âmbito do impulso mencionado por Reis, sem, no entanto, destituir-se do caráter axiológico que permeia a poética saramaguiana.

## Da ironia como método

Derivada etimologicamente da palavra *ειρωνεία* (*ieronéia*), a ironia surge na Grécia Antiga com o significado de “[...] aquele que fingia não saber ou não conhecer do assunto tratado, que falava ou agia com dissimulação com o intuito de mascarar, esquivar e ocultar algo” (CUDDON, 1999, p. 428). Mais tarde, foi associada ao conceito socrático de *Maiêutica* e generalizou-se por meio dos diálogos platônicos. Segundo Sage (1980, p. 206 *apud* BRAIT, 1996, p. 29):

o primeiro sentido dessa palavra grega é interrogação. A ironia socrática é essa arte de interrogar e de responder, pela qual Sócrates de uma primeira questão obtém uma primeira resposta, e de questões subsidiárias em questões subsidiárias, respostas variadas que lhe permitem mostrar a incoerência até que o interlocutor admita a sua ignorância. Eis porque Sócrates jamais escreveu. A ironia, o jogo filosófico de questões e respostas, é discurso.

O jogo filosófico de Sócrates ocorria em duas fases distintas, a *confutação* (ou *elenchos*) e a *maiêutica*. A primeira consistia na dialética *persi*, na qual Sócrates buscava destituir seu interlocutor de conceitos prévios e da presunção do conhecimento, e, a partir do momento em que este admitia a sua ignorância a respeito do objeto do diálogo, instaurava-se a *maiêutica*, ou seja, o “nascimento” de novas idéias a respeito do assunto discutido. Entretanto, enquanto o debate de ideias socrático ocorria com um interlocutor “real”, a ironia romântica se apresenta como uma versão desse jogo, em que a ironia passa a configurar-se como “a reflexão e metarreflexão artísticas”, descortinando a atitude do criador ante a sua própria obra e existência (MEDEIROS, 2014). Ao desfazer a ilusão da representação,

o narrador/autor pode contar uma história, a história que quiser, conduzi-la como lhe aprouver, porque só ele a conhece (ou só ele pode inventá-la). Paradoxalmente, porém, só o pode fazer porque há quem o entenda, quem acredite nesse saber, quem se disponha a entrar nessa comunicação (DUARTE, 2006, p. 42-43).

A perspectiva de Duarte abre espaço para a identificação de semelhanças e diferenças entre o *ethos* do enunciador/autor, que se depreende pela totalidade de sua obra, e o *ethos* do narrador, construído a partir de uma obra singular. É nessa possibilidade, também, que Camila Muner (2010) se apoia ao analisar narrativas de Saramago a partir do que ela denomina “*ethos* irônico” do autor, que carrega, indiscutivelmente, sua mundividência.

Para Garlet e Zamberlan (2020, p. 200), “na obra saramaguiana, o procedimento irônico cumpre uma função dialógica e dialética, distanciando-se do riso descompromissado e acolhendo um potencial crítico com peso axiológico humanista”. Esse potencial se desenvolve em grande parte por meio de estratégias discursivas compatíveis com a ironia romântica.

## A ironia em romances de Saramago

Toda ironia contém pistas da mundividência do ironista. Tendo em vista que as principais características da ironia romântica são: a noção de contradição como essencial a um discurso dialeticamente estruturado, a distância entre o dito e o pretendido, e a existência de um leitor capaz de perceber o propósito do discurso contraditório (BRAIT, 1996), buscaremos ilustrar com passagens dos romances de Saramago o modo como ele constrói o seu “*ethos* irônico” (MUNER, 2010). Para tanto, recorreremos ao estudo de David Muecke (1995), intitulado *Ironia e irônico*, em que o teórico estabelece uma classificação pormenorizada da ironia, bem como uma distinção entre ironia verbal e ironia situacional, em que a primeira implica a presença de um ironista que, intencionalmente, rompe a ilusão criada pela própria obra de arte; enquanto que a segunda é gerada por um estado de coisas ou por resultados de eventos que são percebidos como irônicos.

A *educação do olhar* consiste em captar a atenção do leitor para que este atente para valores éticos que surgem entranhados no objeto estético. “A dicotomia ver/olhar aparece pela primeira vez em *Memorial do convento* (1982), romance que estabelece um diálogo com a história e questiona o olhar que o homem contemporâneo lança não só ao passado, mas também ao presente” (CARREIRA, 2006, p. 2). Nele, a visão se manifesta duplamente: no universo ficcional – por meio do dom de Blimunda – e no plano do discurso, graças à ótica de um narrador contemporâneo, que, inscrito no contexto histórico-social do século XVIII, revela o que a historiografia oficial não registra. É nesse processo revisionista da História que começa a delinear-se o projeto de educação do olhar. As transgressões que o romance promove – dos códigos religiosos e morais, do poder institucionalizado e do discurso – se processam por meio de uma inversão paródica e da ironia.

O papel de Blimunda no universo ficcional encontra eco no do narrador no plano do discurso, pois este invade o relato em um processo discursivo de “ver por dentro” (CARREIRA, 2006). Ao fazê-lo, irrompe no texto em instâncias de ironia tanto verbal quanto situacional, algumas vezes aludindo aos poderes da personagem.

Tomemos como exemplo a voz anônima que surge no texto de *Memorial do Convento*, que assim se expressa:

[...] este é o único e verdadeiro Santo Sudário que existe na cristandade, minhas senhoras e meus senhores, como todos os outros são igualmente verdadeiros e únicos, ou não seriam à mesma hora mostrados em tão diferentes lugares do mundo, mas, porque está em Portugal, é o mais vero de todos e único mesmo (SARAMAGO, 1982, p. 32).

A ironia na citação é intencional, pois contém um paradoxo que envolve a implicação semântica dos adjetivos “verdadeiro” e “único”. O *locus* interpretativo, porém, está além, no amplamente divulgado ateísmo do autor, que, assim, projeta traços das suas idiossincrasias no texto, por meio da intrusão. A par do seu posicionamento pessoal, resta claro que o texto se reporta à prática da simonia no final da Idade Média, que provocou sérios problemas à postura moral da Igreja. A passagem é um exemplo do que Muecke (1995) define como *instrumental irony* ou ironia verbal, em que o ironista finge não estar ciente do que realmente diz.

Um outro exemplo de ironia verbal pode ser observado na passagem em que Blimunda sai em busca de Baltasar, que desaparece no céu enquanto faz uma inspeção à passarola, e, no caminho, sofre o assédio de um frade e o mata:

Um vulto passou diante duma fresta, a luz desenhou um perfil torcido na parede rugosa de pedra. Imediatamente Blimunda soube que era o frade do caminho. Dissera-lhe onde podia arranjar abrigo, vinha saber se fora seguido o conselho, mas não por caridade cristã. Deitou-se Blimunda para trás, silenciosamente, e ficou quieta, talvez que ele a não visse, talvez a visse e dissesse, Descansa, pobre alma fatigada, se assim fosse seria um verdadeiro milagre, e tão edificante, mas a verdade não é essa, a verdade é que *o frade vem a saciar a carne, nem lho podemos levar a mal, aqui neste deserto, no tecto do mundo, que dolorosa é a vida das pessoas* (SARAMAGO, 1982, p. 345, grifo nosso).

O conteúdo axiológico associado à ironia verbal provoca uma resposta do leitor ante a licenciosidade reinante à época em que a história se passa. Como Teresa Cristina Cerdeira (1989, p. 47) nos faz lembrar, o “clero secular e regular no Portugal de setecentos era numeroso levava [...] uma vida de hipocrisia e libertinagem, como em outros países da Cristandade”.

Nem sempre as tipologias da ironia ocorrem de modo isolado. O exemplo a seguir é um caso típico de ironia verbal decorrente da ironia situacional. Muito embora o narrador esteja a descrever o cerimonial que precedeu o sepultamento do filho de el-rei, ele se enuncia ironicamente, expressando um juízo de valor:

[...] e quando o caixão foi colocado nas andas que o haviam de transportar, descobriu-se el-rei e pai, tendo-se descoberto e coberto outra vez, voltou para o paço, são as desumanidades do protocolo. Lá seguiu o infante sozinho (...) pelas ruas por onde o funeral passa estão em alas os soldados, mais os frades de todas as ordens, sem exceção, além dos medicantes como donos da casa que receberá o menino morto de desmame, como mereceram o convento que vai ser construído na vila de Mafra, onde há menos de um ano foi enterrado um rapazito de quem não chegou

a averiguar-se o nome e que levou acompanhamento completo, iam os pais, e os avós, e os tios, outros parentes, *quando o infante Dom Pedro chegar ao céu e souber destas diferenças, vai ter um grande desgosto* (SARAMAGO, 1982, p. 95, grifo nosso).

O ironista, por meio de sua intrusão, revela as contradições e incongruências do sistema e utiliza a ironia para convocar a reflexão do leitor, incitando-o a “ver” além da situação que se apresenta.

Em outra passagem do romance, ele assim descreve a aterissagem da passarola:

[...] é bem verdade que não se acabam os milagres, e *este foi dos bons, nem foi preciso invocar São Cristovão, ele lá estava, vigiando o trânsito, viu aquele avião desgovernado, deitou-lhe a grande mão e evitou a catástrofe, para seu primeiro milagre aéreo não esteve nada mal* (SARAMAGO, 1982, p. 179).

O contraste entre o conhecimento do mundo do narrador do século XX e o evento situado no século XVIII serve à intenção do autor de não apenas desconstruir o discurso religioso através da ironia verbal, como também de desnudar o caráter ficcional da narrativa.

A intrusão do narrador está presente nos romances seguintes em maior ou menor grau. Para dar continuidade à exemplificação da presença da ironia romântica na obra de Saramago, passamos a *O ano da morte de Ricardo Reis*; não sem antes mencionar a perspectiva de Jaderston de Almeida Santana (2015, p. 8), que, em sua análise das marcas da autoria no referido romance, vê na voz “autoral” a exposição de uma “prosa retórica que deita raízes em uma longa tradição de autores comentadores”.

Nesse romance, o diálogo intertextual propicia variadas instâncias de intrusão, que visam não apenas discutir a literatura como refletora de si mesma, mas também propor ao leitor uma reflexão sobre a produção heteronímica e literária de Pessoa, como no excerto a seguir:

Ora, Ricardo Reis é um espectador do espectáculo do mundo, *sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude*, mas trémulo porque uma simples nuvem passou, afinal é tão fácil compreender os antigos gregos e romanos quando acreditavam que se moviam entre deuses, que eles os assistiam em todos os momentos e lugares, à sombra duma árvore, ao pé duma fonte, no interior denso e rumoroso duma floresta, na beira do mar ou sobre as vagas, na cama com quem se queria, mulher humana, ou deusa, se o queria ela. *Falta a Ricardo Reis um cãozito de cego, uma bengalita, uma luz adiante*, que este mundo e esta Lisboa são uma névoa escura onde se perde o sul e o norte, o leste e o oeste, onde o único caminho aberto é para baixo, se um homem se abandona cai a fundo, manequim sem pernas nem cabeça. (SARAMAGO, 1988, p. 87, grifo nosso).

Segundo Gomes, a obra problematiza a falta de engajamento afirmada por Pessoa, contrastando com Saramago, “que abraça de maneira mais evidente uma arte compromissada”, ao criar “um narrador fortemente comprometido com uma ideologia, que, na maioria das vezes, mais do que apresentar os fatos, procura comentá-los, de modo a investir criticamente na realidade” (GOMES, 1993, p. 34).

Cerdeira (1989), por sua vez, identifica na instância narrante uma opção ideológica definida, fundamentalmente irônica, que, por vezes, “assume, como seu, o ponto de vista do outro comprometido com a ideologia do poder, para destruí-lo, arditamente, a partir de

uma perspectiva interna” (CERDEIRA, 1989, p.114). Essa ideologia, obviamente, transparece a mundividência do autor, que utiliza a ironia verbal para, por exemplo, criticar a aliança entre a igreja católica e o fascismo italiano, como se pode observar na seguinte passagem:

[... ] melhor que tudo, por vir de mais subida instância logo abaixo de Deus, foi proclamar o cardeal Pacelli que Mussolini é o maior restaurador cultural do império romano, *ora este purpurado, merece ser papa, oxalá não se esqueçam dele o Espírito Santo e o conclave quando chegar o feliz dia*, ainda agora andam as tropas italianas a fuzilar e a bombardear a Etiópia, e já o servo de Deus profetiza império e imperador, *ave-césar, ave-maria* (SARAMAGO, 1988, p. 158, grifo nosso).

Ricardo Reis é representado como um intelectual alienado, que lê os jornais, cujas notícias são peneiradas pela censura, sem espírito crítico, personificando uma cegueira voluntária e seletiva. Por seu turno, ao utilizar fragmentos do discurso da época, presente nos jornais, em que subverte o sentido do discurso original, o narrador contribui para uma educação do olhar, ao evocar a criticidade do leitor.

Em *A Jangada de Pedra*, romance considerado uma alegoria da recusa da adesão ibérica à União Europeia, posição que Saramago nunca escondeu ser a sua, há instâncias significativas de ironia romântica, dentre as quais, seleciono o excerto a seguir como exemplificação:

*Ainda que não seja lisonjeiro confessá-lo*, para certos europeus, verem-se livres dos incompreensíveis povos ocidentais, agora em navegação desmastreada pelo mar oceano, donde nunca deveriam ter voltado, foi, por si só, uma benfeitoria, promessa de dias mais confortáveis, *cada qual com seu igual, começamos finalmente a saber o que a Europa é [...]* Apostemos que em nosso final futuro estaremos limitados a um só país, *quintessência do espírito europeu, sublimado perfeito simples, a Europa, isto é, a Suíça* (SARAMAGO, 1986, p. 124, grifo nosso).

A voz narrativa deixa claro um posicionamento resistente ao desejo de homogeneidade, apontando o desprendimento da península como um evento em favor da multiplicidade. A reforçar uma convergência entre o *ethos* do autor e o discurso irônico do narrador do romance, assim se pronunciou o autor nos *Discursos de Estocolmo*:

Fruto imediato do ressentimento colectivo português pelos desdêns históricos de Europa (mais exacto seria dizer fruto de um meu ressentimento pessoal...), o romance que então escrevi – *A Jangada de Pedra* – separou do continente europeu toda a Península Ibérica para a transformar numa grande ilha flutuante, movendo-se sem remos, nem velas, nem hélices em direcção ao Sul do mundo [...] a caminho de uma utopia nova: o encontro cultural dos povos peninsulares com os povos do outro lado do Atlântico, desafiando assim [...] o domínio sufocante que os Estados Unidos da América do Norte vêm exercendo naquelas paragens... Uma visão duas vezes utópica entenderia esta ficção política como uma metáfora muito mais generosa e humana: que a Europa, toda ela, deverá deslocar-se para o Sul, a fim de, em desconto dos seus abusos colonialistas antigos e modernos, ajudar a equilibrar o mundo. Isto é, Europa finalmente como ética (SARAMAGO, 1999, p. 6).

O *Evangelho Segundo Jesus Cristo* – último romance da fase histórica – é considerado o romance mais controvertido de José Saramago devido à dessacralização que promove do

texto bíblico, reescrevendo-o na perspectiva de um Cristo humanizado. No conjunto da obra do autor, talvez seja este o que mais profundamente apresenta uma inversão paródica, ou seja, a repetição com diferença (HUTCHEON, 1991). Há que frisar, entretanto, que a ironia surge na narrativa não apenas quando há antífrase, mas também como um elemento retórico argumentativo (BARONE, 2020), como quando o narrador menciona o arrependimento de Deus em relação à morte dos inocentes em Belém:

*O remorso de Deus e o remorso de José eram um só remorso, e se naqueles antigos tempos já se dizia, Deus não dorme, hoje estamos em boas condições de saber por que, Não dorme porque cometeu uma falta que nem a homem é perdoável. A cada filho que José ia fazendo, Deus levantava um pouco mais a cabeça, mas nunca virá a levantá-la por completo, porque as crianças que morreram em Belém foram vinte e cinco e José não viverá anos suficientes para gerar tão grande quantidade de filhos numa só mulher (SARAMAGO, 1991, p. 131-132, grifo nosso).*

A ironia presente nessa passagem do romance é simultaneamente verbal e situacional, pois, além de retratar uma situação que diverge do texto bíblico, o narrador expressa a sua opinião a respeito; opinião esta que reflete a perspectiva do autor. A existência da ironia romântica na passagem acima não garante, entretanto, a aquiescência do leitor.

Na epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*, o *ethos* irônico de Saramago se alia claramente ao objetivo educar o olhar, que vem se delineando desde *Memorial do convento*, em que o autor já atribuía o ato de olhar àqueles que, embora tendo olhos, experimentam um outro tipo de cegueira, indo além da distinção do olhar como um ato voluntário, em oposição ao ver como uma função sensorial. A visão de Blimunda – natural e não o produto de uma intervenção divina – é a metáfora de uma faculdade da qual os seres humanos têm abdicado voluntariamente.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, romance que inaugura uma nova fase da escrita saramaguiana, a cegueira branca que, aos poucos, acomete todos os cidadãos de um local indeterminado, constitui a alegoria criada para convidar o leitor a repensar o mundo em que vive. A proposta do romance é a autognose, em um processo de entrelaçamento com a descoberta do Outro.

No romance, a ironia verbal é um dos instrumentos utilizados no processo de educação do olhar. Na passagem a seguir, o narrador se reporta ao transeunte que, tendo ajudado o primeiro cego a chegar a casa, rouba-lhe o automóvel:

*Ao oferecer-se para ajudar o cego, o homem que depois roubou o carro não tinha em mira, nesse momento preciso, qualquer intenção malévola, muito pelo contrário, o que ele fez foi não mais que obedecer àqueles sentimentos de generosidade e altruísmo que são, como toda a gente sabe, duas das melhores características do gênero humano, podendo ser encontrada até em criminosos bem mais empedernidos do que este, simples ladrãozeco de automóveis [...] explorado pelos verdadeiros donos do negócio [...] no fim das contas, estas ou as outras, não é assim tão grande a diferença entre ajudar um cego para depois o roubar e cuidar de uma velhice caduca [...] com o olho posto na herança (SARAMAGO, 1995, p. 25, grifo nosso).*

Com um teor claramente axiológico, este é o primeiro de uma sucessão de atos que, no auge da narrativa, resultam em uma situação de barbárie, com a redução da vida humana a uma luta feroz pela sobrevivência, da qual a mulher do médico, a única a não perder a visão, é testemunha.



Vejam, ainda, a cena em que os soldados, ao levar alimento aos cegos das camaratas, acabam por cometer uma chacina, que exemplifica a concomitância de ironia verbal e situacional:

Os dois soldados da escolta, que esperavam no patamar, *reagiram exemplarmente perante o perigo. Dominando, só Deus sabe como e porquê, um legítimo medo*, avançaram até ao limiar da porta e despejaram os carregadores. Os cegos começaram a cair uns sobre os outros [...] Se ainda estamos em tempo de ter um soldado de dar contas das balas que dispara, estes poderão jurar sobre a bandeira *que procederam em legítima defesa*, e por acréscimo também em defesa dos seus camaradas desarmados que *iam em missão humanitária* e de repente se viram *ameaçados por um grupo de cegos numericamente superior*. (SARAMAGO, 1995, p. 88-89, grifos nossos).

A cena remete a abusos de poder reconhecíveis em qualquer espaço ou tempo. A questão da visão está, portanto, associada à maneira pela qual pensamos as relações sociais, às estratégias de dominação construídas pelo homem e à alteridade. Ao retratar a violência – que no cotidiano, por vezes, é banalizada – em um grau absoluto, o autor evoca a necessidade de se manter a sensibilidade em condições adversas.

A ironia na obra de Saramago imiscui-se ao que há de intencionalmente formador em sua obra, entretanto

[...] ainda que seu comprometimento seja político e de tendência marxista, ele está longe de ser panfletário, porque se firma na crença de que uma história inscrita por homens comuns é merecedora de recriação estética pelas linhas da ficção, que não quer apenas ficar como documento, mas antes como um competente exemplo de literatura (FIGUEIREDO, 2006, p. 183).

## Considerações finais

Neste breve texto, tecemos considerações sobre a apropriação da ironia romântica em alguns romances de Saramago de modo a demonstrar que há um elo entre as intrusões dos seus narradores e um projeto subliminar de educação do olhar que veio a se revelar explicitamente por meio da epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*.

A autorreflexividade presente na ironia romântica constitui uma estratégia recorrente da estética pós-moderna, que se reveste de implicações axiológicas, éticas e políticas. Na escrita de Saramago, conforme sustentam Garlet e Zamberlan (2020), as vozes socialmente hegemônicas não são silenciadas, manifestando-se em relativa autonomia e liberdade, para serem posteriormente desconstruídas pela ironia.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, o aprendizado da visão está associado à deambulação dos cegos pelo labirinto da cidade, sugerindo um rito de passagem que não é apenas dos personagens, mas também do leitor: o exercício do ritual filosófico platônico do *thauma*, pois “aprender a ver implica desfazer-se de antigas crenças e valores em prol de um redimensionamento da existência, pautado em um maior conhecimento do eu e do outro” (CARREIRA, 2006, p. 5).

Se, na epígrafe, o autor convida o leitor ao aprendizado da visão, significativamente, há uma espécie de revisitação do jogo filosófico socrático no penúltimo parágrafo do livro, quando a mulher do médico conclui que, apesar de a cegueira branca ter-se dissipado, con-

tinuam todos cegos. Essa enunciação corresponde à confutação, à percepção do estado de ignorância. A maiêutica, ou seja, as novas percepções e ideias que surgirão a partir daí, passa a ser tarefa do leitor, dependendo da maneira com que ele interpelará o mundo que o cerca.

## REFERÊNCIAS

- BALTRUSCH, Burghard. A Jangada da Europa à Deriva – Apontamentos sobre a Actualidade d'A *Jangada de Pedra* de José Saramago. In *Publicações* no site da I Cátedra Internacional José Saramago, 2016. Disponível em: <https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/pt/publicacions-da-catedra/a-jangada-da-europa-a-deriva-apontamentos-sobre-a-actualidade-d-a-jangada-de-pedra-de-jose-saramago-49/> Acesso em: 21 jun.2022.
- BARONE, Jéssica V. *A paródia e a ironia nas obras de José Saramago: crítica e dessacralização*. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Dourados, MS. 2020.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- CARREIRA, Shirley de S. G. A visão como tema recorrente na obra de José Saramago. *Actas do VII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Universidade de Brown: 1 a 7 de Julho de 2002. p. 516-526. Disponível em: <https://lusitanistasail.press/index.php/ailpress/catalog/view/25/34/361-1> Acesso em: 11 jun. 2022.
- CARREIRA, Shirley de S. G. A visualidade cega: o olhar saramaguiano sobre a sociedade contemporânea. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, v.5, n. 17, artigo V. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/503/494> Acesso em 09 mai. 2022.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago. Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- CUDDON, John Anthony. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin, 1999.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.
- DUARTE, Lélia P. A tessitura irônica de *A queda dum anjo*, de Camilo Castelo Branco. *Revista de Estudos Literários*, Belo Horizonte, v.1, n.1, p. 82-97, 1993.
- FIGUEIREDO, Monica. Da cegueira à lucidez: o ensaio de um percurso. Algumas notas sobre a narrativa de José Saramago. *Diadorim*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 181-190, 2006.
- GARLET, Deives. *O romance dialético em José Saramago*. 2016. 225 p. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2016.
- GARLET, Deives; ZAMBERLAN, Lucas da C. A ironia em José Saramago: uma função dialógico-dialética. *Antares*, v. 12, n. 27. Disponível em: <http://doi.org/10.18226/19844921.v12.n27.11> Acesso em 05 mai. 2022.
- GOMES, Alvaro C. *A voz itinerante: Ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- GRAÇA, Antonio Paulo. Alegorias da consciência moral. In: JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Trad. Daniel Pisa. São Paulo: Editora Imaginário, 1995. p. 7-18.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2000.

- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1985.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Irony's edge. The theory and politics of irony*. London: Routledge, 1994.
- LEPECKI, Maria Lúcia. *Sobreimpressões. Estudos de literatura portuguesa e africana*. Lisboa: Caminho, 1988.
- MEDEIROS, Constantino L. de. A Forma do Paradoxo: Friedrich Schlegel e a Ironia Romântica. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 37, n. 1, p. 51-70, 2014.
- MERQUIOR, José Guilherme. Em busca do pós-modernismo. In: MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis, Vozes, 1980.
- MUECKE, Douglas C. *Ironia e o irônico*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MUNER, Camila Rocha. *O ethos irônico de Saramago: uma leitura de Ensaio sobre a cegueira e O conto da ilha desconhecida*. 2010. 136f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, 2010.
- PINTO, Madalena Vaz. A escrita “sob-controle”: considerações sobre o narrador na ficção de José Saramago. *O marrare*. n.11, 2009. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero11/madalena.html>. Acesso em: 12 mai. 2022.
- REIS, Carlos. José Saramago e a poética da narrativa: uma ordem por decifrar. In: CERDEIRA, Teresa et al. *E agora José?* Belo Horizonte: Moinhos, 2019. [E-book].
- SANTANA, Jaderson S. *As marcas do autor em O ano da morte de Ricardo Reis*. 2015. 135f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, 2015.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Lisboa: Editorial Caminho, 1982
- SARAMAGO, José. *A jangada de Pedra*. São Paulo: Círculo do livro, 1986.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARAMAGO, José. *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Caminho, 1999.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- VOLOBUEF, Karin. *Frestas e Arestas. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

## DECLARAÇÃO DE FINANCIAMENTO

O presente trabalho contou com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e do Prociência (UERJ).